



Mozart Symphonies 38 & 39  
NDR Radiophilharmonie  
Andrew Manze



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Symphony No. 38 in D Major, K. 504, “Prague”		
1	I. Adagio - Allegro	18. 29
2	II. Andante	12. 13
3	III. Finale. Presto	8. 13
Symphony No. 39 in E-flat Major, K. 543		
4	I. Adagio - Allegro	10. 51
5	II. Andante con moto	8. 15
6	III. Menuetto - Trio	4. 40
7	IV. Finale. Allegro	8. 27
Total playing time:		71. 22

NDR Radiophilharmonie  
conducted by Andrew Manze

Prague and Vienna: cities and symphonies

Mozart’s nationality is, according to inclination, either fraught or irrelevant. Was he Austrian? Only anachronistically: Salzburg first became part of Austria in 1805, even then initially for only four years. German? He tended to describe himself as such, as did many in the Holy Roman Empire: more a (frustratingly slow) legal system than a state. Enlightenment cosmopolitanism stakes a claim just as persuasive. Such identities are, however, more complementary than competitive: we should no more paint eighteenth-century history in the crude primary colours of twentieth-century nationalism than we should perform its music with disregard for time and place. A hallmark of much eighteenth-century German cultural identity — better, cultural identity within German lands — was proud, cosmopolitan receptiveness to various ‘national’ styles and traditions. Vienna,

for instance, remained a celebrated haven for Italian musicians. Prague offered early performances of *Die Zauberflöte* in German in 1792, and in 1794 in both Czech and Italian. However ‘German’ it would become, the symphony itself derived from the Italianate opera *sinfonia*.

Mozart’s Prague was generally considered just as ‘German’ a city — a matter of language more than anything else — as Vienna, notwithstanding the fact that many Prague musicians, often from provincial Bohemia, also spoke Czech. Whereas many elevated Bohemian (as well as Magyar) nobles devoted much of their lives, musical and otherwise, to Vienna, one, Franz Anton Nostitz-Rieneck stood determined to elevate Prague if not quite to the status of Vienna’s musical equal, then certainly honoured younger sibling. His Nostitzsches Nationaltheater made that intention clear in name and motto (‘Patriae et Musis’) both when it opened in 1783 and when *Don Giovanni* and *La*

*clemenza di Tito* received their premieres there in 1787 and 1791.

Mozart visited Prague for the first time in January 1787. He heard and conducted *Le nozze di Figaro*, also leading the premiere of the D major Symphony, no.38, with the orchestra of that theatre. It has been suggested that the lack of a minuet and trio were a nod to Prague tradition. There is certainly no denying that it contrasts with both Mozart's and Vienna's practice. The symphonies of Mozart's friend, Josef Mysliveček, are all in three movements. It is also in keeping with the Italian *sinfonia*. On the other hand, there is no reason to believe this symphony, completed in December 1786, had been written with Prague specifically in mind. We simply do not know. Moreover, does it really 'lack' a movement? No more than one of his ever-misnamed 'sonata form without development' slow movements 'lacks' a section that is neither present nor required.

A lengthy slow introduction to the first movement, itself the longest prior to the *Eroica*'s, immediately betokens weight and depth. Those are nineteenth-century 'German' ideas, doubtless, yet far from inappropriate for music that stands both as child to the *Sturm und Drang* and as father to what came to be seen as Beethovenian 'expansion' of symphonic form. Such notions came from somewhere, after all. Mozart's symphonic sonata form is arguably deepened further by incorporation of elements of the ritornello form familiar from his piano concertos. His is a synthetic vision, drawing in as many musical tendencies, styles, and procedures as the Habsburg monarchy had 'nationalities'. Counterpoint and harmony stand in a relationship which may suggest either the most perfect balance or the most daring dialectic — or both. Counterpoint with roots both in Mozart's recent Viennese study of Bach and Handel and in study of the Austrian Baroque's Johann Joachim Fux's *Gradus*

*ad Parnassum* holds the key to connection between melodic figures, whose profusion is unusual even by Mozart's generous practice. Appearing first in turn like characters in an opera, they entwine, *Figaro*-like, in ensemble: in symphonies and operas alike, always under the benign, dynamic goal-orientation of his tonal choices. It is not, however, simply a matter of 'melody'. Listen out, for instance, for a descending chromatic bass line towards the close: it ratchets up harmonic tension without the slightest sense of being forced, indeed looking quite innocuous on the page, nevertheless paving the way for a final, triumphant return to the tonic.

If bright open strings, trumpets, and drums are stereotypical associations of eighteenth-century orchestral works in D Major, Mozart was certainly able in that first performance also to take advantage of the talents of Bohemian woodwind players, long considered superior to their Viennese counterparts. At any

rate, Mozart's writing for woodwind is seductively euphonious even by his own exalted standards. One of his earliest biographers, the Bohemian Franz Xaver Niemetschek, pointed to Mozart having 'judged with extreme accuracy' in this work 'the nature and range of all instruments ... the exact time and place to make his effect,' resulting in 'the admiration of all experts'.

Nowhere is that more so than in the central *Andante*: which moves, typically for Mozart, to the subdominant, G Major. Compound duple (6/8) meter permits all manner of sinuous chromatic deepening, melodic and harmonic. Quicksilver shifts between major and minor, there and in the finale, remind us once again of the affinity between Mozart's operatic and symphonic stages and the knife-edge that separates comedy and tragedy upon them, if indeed we may justly make such a separation at all. The finale may have been written first of all; some scholars believe it was

originally intended as a replacement finale for the *Paris* Symphony, KV 297/300a. Mozart's world of *dramma giocoso* returns, woodwind once again cast their magic spell, busy *Presto* syncopations hurtling towards a joyous final affirmation of D Major. Darker forces have been summoned during the *Andante* and cannot be forgotten. Classical tonality nevertheless still permits cheerful, though certainly not blithe, resolution.

Up a semitone, yet down five places in the circle of fifths — or, to put it another way, again both symphonic and operatic, in a 'Neapolitan' relationship: we move to the first panel of Mozart's final, Viennese symphonic triptych, the Symphony no.39, in E-flat major, completed in June 1788. It is the only one to adopt the *Prague's* slow introduction, motivic grandeur and tonality alike hinting at the later world of *Die Zauberflöte*: summatory magnificence, however unintended. Further lavish woodwind writing seems

here to speak of the 'outdoor' serenade — the key works well for wind ensemble — as well as opera house and piano concerto. That writing underlines and increases harmonic tension, relative release bringing the onset of a lighter, buffa-like exposition proper. Such 'lightness' may in many respects prove deceptive: it is more akin to an operatic foil, incomprehensible both without what has come before and what will follow. The almost-text-book quality of the sonata form thereafter might seem conventional — until one listens. Here we discover, if ever we should have doubted, that Mozart's sense of balance, of formal adventure, of development, of return will always surprise; devil and angel alike are in the detail. This is a symphonic masterclass just as impressive as the hurtling profusion and combination of themes in the *Prague* and arguably subtler still. To quote Donald Tovey, Mozart is 'not the man who, having got safely through the exposition, turns with relief to the task



of copying it out into the right keys for the recapitulation; ... he ... conceives the exposition with a vivid idea of what effect it will produce in the recapitulation.'

If the slow movement, again in the subdominant, A-flat major, 'lacks' a development section as conventionally understood, that is because development continues throughout the recapitulation, all material transformed by what has gone before. Mozart conceives his themes, apparently perfect intact, with development in mind: not least in a dark, stormy transition to the second group and the complexity of harmonic journey from and to the tonic. The aristocratic grandeur of the Minuet recalls Mozart's adorable 'occasional' dances for Vienna's Redoutensaal; woodwind luxuriance marks it out as something more. Its Trio takes us further, transporting us to a serenaders' Elysium, even to the pleasure-in-pain sado-masochism of *Così fan tutte*.

Thematic economy marks the finale, its second theme a development of the first without a hint of melodic parsimony. It seems over in a flash, quicksilver operatic resolution both superficially similar to a Haydn finale and yet, in Mozart's particular brand of theatrical 'characterisation', starkly different. No more than the first movement introduction is this to be reduced or even really likened to the elder composer's example. Mozart's own brand of kinetic energy, as heard in the first movement and, before that, in the character of Don Giovanni, fizzles like the champagne traditionally consumed in 'Fin ch'han del vino'. After all, Mozart's operatic libertine nobleman had quickly travelled to Vienna for an 'Austrian' premiere in May 1788.

Which is the more admirable: the expansive grandeur of the *Prague* or the relative concision of its Viennese successor? Should we have any sense, we shall reject the choice, just as we might between

Beethoven's Third and Fifth Symphonies, between Mahler and Webern, or between different movements of these very Mozart symphonies. Within and between them, the one tends to provoke, even necessitate the other. Such is the dialectical reality that lies at the heart of the intellectual and cultural tradition we might yet call 'German' and 'European'.

**Mark Berry**

**Also available  
on PENTATONE**



PTC 5186 757



PTC 5186 814



## Prag und Wien: Städte und Sinfonien

Mozarts Nationalität ist, je nach Sichtweise, entweder belastet oder irrelevant. War er Österreicher? Nur anachronistisch gesehen: Salzburg gehörte ab 1805 zu Österreich, aber vorerst nur für vier Jahre. Deutscher? Er tendierte dazu, sich selbst als solchen zu beschreiben, wie das im Heiligen Römischen Reich — mehr ein (frustrierend langsames) Rechtssystem denn ein Staat — viele taten. Aufklärerischer Kosmopolitismus ist genauso überzeugend. Solcherlei Identitäten ergänzen sich jedoch eher, als dass sie miteinander konkurrieren: Wir sollten die Geschichte des 18. Jahrhunderts ebenso wenig in den rohen Primärfarben des Nationalismus des 20. Jahrhunderts zeichnen, wie wir dessen Musik gleichgültig gegenüber Zeit und Ort aufführen sollten. Merkmal eines Großteils der deutschen Identität im 18. Jahrhundert — besser: kultureller Identität in deutschen Ländern — war eine stolze, kosmopolitische

Empfänglichkeit für verschiedene ‚nationale‘ Stile und Traditionen. Wien zum Beispiel war weiterhin eine gefeierte Oase für italienische Musiker. Prag bot 1792 frühe Aufführungen der *Zauberflöte* auf Deutsch, und 1794 auf Tschechisch und Italienisch. Wie ‚Deutsch‘ sie auch werden sollte, die Sinfonie selbst stammte ab von der italienisch beeinflussten Opernsinfonie.

Mozarts Prag wurde im allgemeinen als eine ebenso ‚deutsche‘ Stadt wahrgenommen wie Wien — das galt vor allem als eine Frage der Sprache —, ungeachtet der Tatsache, dass viele Prager Musiker, die häufig aus dem provinziellen Böhmen kamen, auch Tschechisch sprachen. Während viele Böhmen (wie auch Magyaren) der Oberschicht einen Großteil ihres musikalischen und auch sonstigen Lebens in Wien verbrachten, war einer, Franz Anton Nostitz-Rieneck, entschlossen, Prag, wenn schon nicht ganz zur Ebenbürtigen Wiens, zumindest zum ehrwürdigen jüngerer Geschwisterkind zu machen. Das

Nostitzsche Nationaltheater machte diese Intention in seinem Namen und Motto klar („Patriae et Musis“), sowohl bei seiner Eröffnung 1783, als auch mit den Premieren von *Don Giovanni* und *La clemenza di Tito* 1787 und 1791.

Mozart besuchte Prag zum ersten Mal im Januar 1787. Er hörte und dirigierte *Le nozze di Figaro* und leitete die Premiere der D-Dur-Sinfonie, Nr. 38, mit dem Orchester dieses Theaters. Das Fehlen eines Menuetts und Trios wird bisweilen als ein Zunicken an die Prager Tradition verstanden. Und sicherlich kann man nicht bestreiten, dass dies im Kontrast steht zu Mozarts gängiger Praxis, wie auch zu derjenigen, die in Wien üblich war. Mozarts Freund Josef Mysliveček schrieb ausschließlich dreißitzige Sinfonien. Es ist auch ganz in der Linie der italienischen *sinfonia*. Andererseits gibt es keinen Anlass, zu glauben, dass Mozart speziell an Prag dachte, als er diese Symphonie im Dezember 1786 fertig schrieb. Wir wissen es schlicht nicht. Zudem

— ‚fehlt‘ ihr wirklich ein Satz? Nur einem einzigen seiner langsamen Sätze, die stets fälschlicherweise als „Sonatenform ohne Entwicklung“ bezeichnet wurden, ‚fehlt‘ ein Abschnitt — der aber gar nicht notwendig ist, und was daher auch nicht auffällt.

Eine ausführliche, langsame Introduktion im ersten Satz, der seinerseits der längste ist vor demjenigen der *Eroica*, verkündet von Anfang an Gewicht und Tiefe — zweifellos ‚deutsche‘ Ideen des 19. Jahrhunderts, aber in keiner Weise unangemessen für eine Musik, die sowohl Kind des *Sturm und Drang* ist, als auch Vater dessen, was man später als Beethoven’sche Erweiterung der sinfonischen Form bezeichnen sollte. Solche Ideen kamen ja nicht aus dem Nichts. Mozarts sinfonische Sonatenform wird wohl durch die Einbeziehung von Elementen der Ritornell-Form vertieft, die man schon von seinen Klavierkonzerten kennt. Er hat eine synthetische Vision, die so viele musikalische Strömungen, Stile und Verfahrensweisen in Anspruch nimmt, wie



die Habsburger Monarchie ‚Nationalitäten‘ hatte. Kontrapunkt und Harmonie stehen in Bezug zueinander, was entweder die perfekte Ausgewogenheit bedeuten kann, oder die gewagteste Dialektik — oder beides. Kontrapunkt, der seine Wurzeln in Mozarts jüngstem Wiener Studium Bachs und Händels hat, sowie in seinem Studium des *Gradus ad Parnassum* aus der Feder des österreichischen Barockkomponisten Johann Joachim Fux — dieser Kontrapunkt ist der Schlüssel zur Verbindung zwischen melodischen Figuren, deren Überfülle selbst für Mozarts generöse Praxis ungewöhnlich ist. Sie erscheinen zunächst nacheinander wie Opernfiguren, und verflechten sich *Figaro*-artig im Ensemble: in Sinfonien wie in Opern, jederzeit unter der gutartigen, dynamischen Zielorientiertheit der tonalen Entscheidungen. Es geht dabei aber nicht nur um die ‚Melodie‘. Lauschen Sie, zum Beispiel, auf die absteigende chromatische Basslinie gegen Ende hin: Die harmonische Spannung steigert sich immer mehr, ohne je forciert zu wirken — auf dem Notenblatt sieht sie sogar

harmlos aus, und nichtsdestotrotz ebnet sie den Weg für eine finale, siegreiche Rückkehr zur Tonika.

Wenn helle, leere Saiten, Trompeten und Schlagzeug Stereotype sind, die man mit Orchesterwerken in D-Dur aus dem 18. Jahrhundert verbindet, so war Mozart sicherlich in der Lage, sich in jener ersten Aufführung die Fähigkeiten der Böhmisches Holzbläser zunutze zu machen, die den Fähigkeiten der Wiener lange Zeit als überlegen galten. Jedenfalls ist, was Mozart für die Holzbläser komponiert, verführerisch wohlklingend, selbst für seine eigenen hohen Ansprüche. Einer seiner frühesten Biographen, der Böhme Franz Xaver Niemetschek, wies darauf hin, dass Mozart in diesem Werk „Wesen und Spielraum aller Instrumente mit extremer Genauigkeit eingeschätzt“ habe, und dass es sich „um genau die richtige Zeit und den richtigen Ort“ gehandelt habe, um „seine Wirkung zu haben“ — was wiederum in der „Bewunderung sämtlicher Experten“ resultierte.

Dies ist nirgends so sehr der Fall wie im zentralen *Andante*, das sich, typisch für Mozart, zur Subdominante G-Dur bewegt. Ein zusammengesetzter ungerader Takt (6/8) erlaubt alle Arten kurvenreicher chromatischer Vertiefung, melodisch und harmonisch. Schillernde Wechsel zwischen Dur und Moll, im *Andante* wie auch im Finale, erinnern uns wieder einmal an die Verwandtschaft zwischen Mozarts opernhafte und sinfonischen Phasen, wie auch an jene Messers Schneide, die Komödie und Tragödie voneinander trennt — falls wir so eine Unterscheidung überhaupt mit Recht treffen dürfen. Möglicherweise wurde das Finale als erstes komponiert; manche Wissenschaftler denken, dass es ursprünglich als Ersatzfinale für die *Pariser* Sinfonie, KV 297/300a vorgesehen war. Mozarts Welt des *dramma giocoso* kehrt zurück, die Holzbläser bewirken abermals ihren Zauber, unruhige *Presto*-Synkopen rasen auf eine fröhliche finale Affirmation des D-Dur zu. Dunklere Kräfte waren im *Andante* herbeizitiert worden und lassen

sich nicht vergessen. Klassische Tonalität erlaubt dennoch nach wie vor eine heitere, wenngleich keineswegs unbeschwerte Auflösung.

Einen Halbton höher, aber fünf Stufen abwärts im Quintenzirkel — oder, anders gesagt, wiederum sinfonisch und opernhafte, in einer ‚neapolitanischen‘ Beziehung: Wir gehen weiter zum ersten Teil von Mozarts finalem, Wienerisch-sinfonischen Triptychon, der Sinfonie Nr. 39 in Es-Dur, die er im Juni 1788 vollendete. Dies ist die einzige Sinfonie, die die langsame Introduction der *Prager* Sinfonie übernimmt, und deren motivische Herrlichkeit und Tonalität gleichermaßen auf die spätere Welt der *Zauberflöte* verweisen: zusammenfassende Prächtigkeit, aber unbeabsichtigt. Erneute aufwändig arrangierte Holzbläser scheinen hier von der ‚Freiluft‘-Serenade zu sprechen — die Tonart funktioniert gut für Bläser —, wie auch vom Opernhaus und Klavierkonzert. Diese Kompositionsart unterstreicht und

verstärkt harmonische Spannung, relative Entspannung bringt dann der Beginn einer leichteren, *buffa*-artigen Exposition im strikten Sinn. Solche ‚Leichtigkeit‘ mag sich in vielerlei Hinsicht als irreführend herausstellen, denn sie ähnelt eher einer opernhafte Folie, unvergleichbar allem, was ihr vorausgeht, sowie allem, was nachkommt. Die fast schon lehrbuchhafte Qualität der Sonatenform mag daraufhin konventionell erscheinen – bis man zuhört. Wir entdecken hier, falls wir je daran gezweifelt haben sollten, dass Mozarts Sinn für Gleichgewicht, formale Abenteuer, Entwicklung und Wiederholung immer für Überraschungen gut sind; Teufel und Engel sitzen beide im Detail. Wir entdecken hier eine sinfonische Meisterklasse, die ebenso eindrucksvoll ist wie die der *Prager* Sinfonie mit ihrem Voranpreschen in Luxus und Themenkombinatorik, und dennoch ist sie sicherlich raffinierter. Um Donald Tovey zu zitieren: Mozart ist „nicht der Mann, der, ist er einmal sicher durch die Exposition gekommen, sich erleichtert der Aufgabe hingibt, sie für die Reprise in die richtigen

Tonarten zu kopieren; ... er ... schreibt die Exposition mit einer lebendigen Vorstellung davon, welche Wirkung sie in der Reprise erzeugen wird“.

Wenn dem langsamen Satz, wiederum in der Subdominante As-Dur, ein Durchführungs-Abschnitt ‚fehlt‘, wie man ihn konventionellerweise versteht, so liegt das daran, dass die Durchführung die gesamte Reprise hindurch stattfindet, das gesamte Material wird umgestaltet durch das, was ihm voranging. Mozart entwirft seine scheinbar so vollständigen Themen mit der Durchführung schon im Kopf: nicht zuletzt in einem dunklen, stürmischen Übergang zur zweiten Gruppe und der Komplexität der harmonischen Reise von der und zur Tonika. Die aristokratische Erhabenheit des Menuetts erinnert an Mozarts hinreißende ‚Gelegenheitstänze‘ für Wiens Redoutensaal; die Holzbläser-Luxuriosität macht es jedoch zu noch mehr. Sein Trio führt uns weiter, ins Elysium eines Serenadensängers, sogar zum

schmerzhaften Sado-Maso-Genuss von *Così fan tutte*.

Thematische Ökonomie markiert das Finale, sein zweites Thema ist eine Durchführung des ersten ohne den geringsten melodischen Geiz. Im Handumdrehen ist es vorbei, schillernde, opernhafte Auflösung, die oberflächlich betrachtet Ähnlichkeit hat mit Haydn-Finales, und dabei dennoch, in Mozarts spezifischem Markenzeichen theatralischer ‚Figurierung‘, ganz anders ist. Nicht mehr als die Introduktion des ersten Satzes lässt sich dies reduzieren auf den, oder auch nur vergleichen mit dem Beispiel des älteren Komponisten. Mozarts eigenes Markenzeichen kinetischer Energie, wie man sie im ersten Satz zu hören bekommt, und, davor noch, in der Figur des Don Giovanni, perlt wie der Champagner, den man traditionellerweise in ‘Fin ch’han del vino’ trinkt. Schließlich war Mozarts adliger Opern-Freigeist im Mai 1788 kurzfristig für eine österreichische Premiere nach Wien gereist.

Was ist bewundernswerter: die ausgedehnte Erhabenheit der Prager, oder die relative Knappheit ihres Wiener Nachfolgers? Wenn wir bei Sinnen sind, sollten wir diese Wahl zurückweisen, gerade so, wie wir es auch tun würden, wären wir vor die Wahl zwischen Beethovens Dritter und Fünfter Sinfonie gestellt, zwischen Mahler und Webern, oder zwischen verschiedene Sätze dieser sehr Mozart-typischen Sinfonien. Im Kosmos dieser Sinfonien neigt die eine dazu, die andere erst heraufzubeschwören, sogar zu bedingen. Solchermaßen ist die dialektische Wirklichkeit im Herzen der intellektuellen und kulturellen Tradition beschaffen, die wir vielleicht durchaus noch ‚deutsch‘ oder ‚europäisch‘ nennen können.

**Mark Berry**

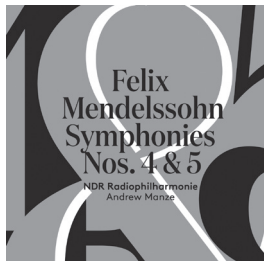
(Übersetzung: Lilian Peter)

Between 2016 and 2018, three albums by the NDR Radiophilharmonie and Andrew Manze with the complete Mendelssohn symphonies have appeared on PENTATONE, of which the recording of Mendelssohn Symphonies Nos. 1 & 3 has been awarded with a 2017 **Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik**.

Zwischen 2016 und 2018 erschienen auf PENTATONE drei Alben mit sämtlichen Sinfonien Mendelssohns, ausgeführt von der NDR Radiophilharmonie und Andrew Manze. Für ihre Einspielung der Ersten und Dritten Sinfonie Mendelssohns wurde der NDR Radiophilharmonie und Andrew Manze der **Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik** 2017 verliehen.



PTC 5186 595



PTC 5186 611



PTC 5186 639

## Acknowledgements

### PRODUCTION TEAM

Executive producer PENTATONE **Renaud Loranger**

Executive producer NDR **Matthias Ilkenhans**

Recording supervisor & Digital editing **Hans-Ulrich Bastin**

Recording engineer **Daniel Kemper**

Liner notes **Mark Berry** | German translation **Lilian Peter**

Cover design **Suus Hessling** | Product management **Kasper van Kooten**

*This album was recorded at the Großer Sendesaal des NDR Landesfunkhaus Hannover, from 13 to 18 March 2021*



### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



Sit back and enjoy